

## Adolph Menzel rechargé

*Adolph Menzel reconsidered*

**Gregor Wedekind**

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1339>

DOI : 10.4000/perspective.1339

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 467-472

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

Gregor Wedekind, « Adolph Menzel rechargé », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 25 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1339> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1339>

---

# Adolph Menzel rechargé

Gregor Wedekind

– *Adolph Menzel – radikal real*, Bernhard Maaz éd., (cat. expo., Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2008), Munich, Hirmer, 2008. 239 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 3-7774-4175-7 ; 39,90 € (épuisé).

– Claude KEISCH, Marie Ursula RIEMANN-REYHER éd., *Adolph Menzel. Briefe*, (*Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart*, VI), 4 vol., Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009. 1 784 p., 344 fig en n. et b. ISBN : 3-422-06740-0 ; 148 €).

– *Menzel in Dresden*, Petra Kuhlmann-Hodick, Tobias Burg éd., (cat. expo., Dresde, Kupferstichkabinett Staatliche Kunstsammlungen, 2005), Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2005. 262 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 3-422-06590-3 ; 39,90 €.

– *Menzel und Berlin. Eine Hommage*, Sigrid Achenbach éd., (cat. expo., Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 2005), Berlin, G + H, 2005. 192 p., fig en n. et b. et en coul. ISBN : 3-931768-84-8 ; 39,80 € (épuisé).

– Jörg PROBST, *Adolph von Menzel – Die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert*, (*Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte*, II), Berlin, Gebr. Mann, 2005. 204 p., 83 fig. en n. et b. ISBN : 3-7861-2390-X ; 35,50 €.

Les grandes rétrospectives sur l'œuvre d'un artiste constituent des jalons pour la connaissance de l'art. Toutefois, si elles replacent la plupart du temps la recherche sur de nouvelles bases, elles peuvent également entraîner sa paralysie temporaire, dans la mesure où le champ apparaît dans son sillage inévitablement et fortement rebattu. En jetant un regard rétrospectif, on se rend compte que l'exposition monographique *Menzel 1815-1905*, « la névrose du vrai » (1996-1997)<sup>1</sup> a eu ce double effet. C'est à cette occasion que l'œuvre de l'artiste fut enfin libéré du cadre étroit dans lequel la guerre froide l'avait enfermé. Avec la réunification des fonds autrefois dispersés de part et d'autre du mur, l'accès de Menzel au rang de peintre universel fut incontestable (fig. 1) et le rayonnement que l'artiste avait déjà connu de son vivant, et qui lui avait échappé au cours du <sup>xx</sup>e siècle tumultueux, redevint perceptible. On assista ainsi au dépassement de cette régionalisation que la partition de l'Allemagne avait signifié *de facto* pour la recherche sur Menzel. Lors de ses étapes à Paris et à Washington, avant de se conclure à Berlin, l'exposition offrit aux

publics français et américain la possibilité de découvrir d'un œil neuf cet artiste. Les Français, en particulier, furent frappés par le fait que Menzel avait régulièrement participé aux expositions universelles à Paris, où il avait même eu droit à une exposition monographique en 1885, sans oublier que son œuvre avait déjà été présenté de manière exhaustive dans un article en deux parties d'Edmond Duranty paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1880<sup>2</sup>. Grâce à l'exposition de 1996-1997, Menzel a repris sa place parmi les dessinateurs les plus talentueux de l'histoire de l'art, et parmi les personnalités indépendantes et originales qui ont accompagné la modernité artistique, ce que le colloque international organisé à cette occasion a aussi permis d'éclairer de manière notoire<sup>3</sup>.

L'impulsion donnée par l'exposition de 1996-1997 a d'abord conduit l'historien de l'art américain Michael Fried à publier *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*<sup>4</sup>. L'ouvrage offre le charme d'un regard extérieur, d'un texte dont l'auteur se soucie peu des conventions académiques. Fried met en scène sa passion nouvellement conçue pour l'œuvre du peintre berlinois, petit et bourru, comme un geste de tendresse idiosyncrasique, et tient compte de la recherche uniquement dans la mesure où celle-ci ne s'oppose pas à son approche inspirée. Avant Fried, on bénéficiait déjà d'études sérieuses de l'art de Menzel dans le monde anglo-saxon grâce aux écrits de Peter Paret et surtout aux articles du professeur et historienne de l'art allemande Françoise Forster-Hahn, qui résidait depuis plusieurs décennies aux États-Unis<sup>5</sup>. La rupture que représente l'ouvrage de Fried ne réside donc pas dans le fait qu'un auteur américain écrive sur cet artiste allemand, mais dans le fait que l'un des grands spécialistes de l'art français des <sup>xviii</sup>e et <sup>xix</sup>e siècles s'intéresse désormais à un artiste allemand, introduisant ainsi



1. Adolph Menzel, *Der Antiquar* (Autoportrait), vers 1852, lithographie.

un déplacement de perspective : les jours d'une histoire du modernisme entièrement focalisée sur la France sont désormais comptés.

Les ouvrages récemment publiés s'inscrivent dans le sillage de l'exposition de 1996, tout en cherchant à apporter un renouveau. Leur analyse comparée permet de mesurer l'apport réel de chacun et de dégager les questions qui restent encore à explorer.

### Menzel et Berlin

Face au large panorama dressé par l'exposition de 1997, les cabinets d'arts graphiques (*Kupferstichkabinette*) de Berlin et de Dresde choisirent, à l'occasion du centenaire de la mort de Menzel en 2005, de mettre l'accent sur les rapports de l'artiste avec chacune de ces deux villes. Berlin, où la famille du peintre, originaire de Breslau, avait déménagé et où seulement deux années plus tard, après la mort de son père, Menzel dut reprendre, à l'âge de 16 ans, l'atelier de lithographie familial afin de pourvoir aux besoins de sa mère et de ses frères et sœurs, fut pendant presque soixante-quinze ans son lieu privilégié de vie et de création. Il se développa entre Berlin et le peintre une singulière relation de symbiose. Menzel fut témoin des grands bouleversements du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'y succédèrent à un rythme intense. Au cours de ce siècle, la ville connaît en effet une explosion démographique qui s'accompagne de la transition politique d'une Prusse encore à moitié féodale vers une société de plus en plus industrialisée, et enfin par la consécration de la ville comme capitale de l'empire allemand et en voie de devenir l'une des grandes métropoles du XX<sup>e</sup> siècle. Menzel devint à la fin de sa vie une sorte de symbole pour la ville. La haute considération qui lui fut manifestée – l'exposition de sa dépouille à

l'Altes Museum de Berlin, puis ses grandioses funérailles publiques – eut un coût : celui de son établissement comme bouffon de la cour et original berlinois ainsi que celui de la classification durable de ses œuvres comme peinture officielle au service des Hohenzollern (fig. 2). Pour l'exposition de 2005, Le Kupferstichkabinett de Berlin a saisi le rôle de la ville dans le processus de création de Menzel et chercha à l'exprimer par la présentation d'un choix de dessins, de pastels, de gouaches, de quelques peintures et d'autres travaux graphiques. Le catalogue s'ouvre par une courte introduction de Sigrid Achenbach qui, ayant succédé à Ursula Riemann-Reyher, gère les riches collections du cabinet d'arts graphiques de Berlin. La conservatrice, qui avait déjà participé en 1984 à l'inventaire des dessins et estampes du fonds de Berlin-Ouest, a été en outre chargée des 201 notices du catalogue, ordonnées non par genre ou médium, mais selon les thèmes abordés dans l'exposition. À la présentation du cercle du peintre succède le chapitre « Histoire et Littérature » qui, pour l'essentiel, est dédié aux *Fridericianas*, soit aux œuvres ayant pour sujet Frédéric le Grand (*Menzel und Berlin...*, 2005, p. 48-91). Un autre chapitre, « Explorations du présent », met en lumière la perception qu'avait Menzel de la ville, de la vie en société et du monde du travail (p. 92-166). En fin d'ouvrage sont reproduits les modèles d'un service de table exécuté par la Königliche Porzellan-Manufaktur, dont le décor avait été réalisé par Menzel en 1882 sur commande du prince héritier et de son épouse. Si l'exposition et le catalogue ont finalement peu renouvelé la connaissance et l'analyse du rapport de Menzel à Berlin, ils ont su exploiter ce thème pour présenter les fonds du Kupferstichkabinett selon un aperçu riche et pertinent, et par là même ont fait ressortir la grande diversité technique, artistique et thématique de la production de l'artiste.

### Menzel et Dresde

De même, l'exposition *Menzel in Dresden* n'aurait pas été possible sans les prêts accordés par le Kupferstichkabinett de Berlin. Pour la première fois fut rassemblé de manière systématique le matériau iconographique qui relie Menzel à la ville sur l'Elbe. Il s'agit pour l'essentiel d'études et d'esquisses que Menzel réalisa au cours de

2. Hugo Rudolphy, photographie du défilé des « Langen Kerls » pour les 80 ans d'Adolph Menzel le 8 décembre 1895, avec l'artiste au premier plan.





ses nombreuses visites. La présentation fait apparaître clairement à quel point l'intérêt du peintre s'est porté sur de nouveaux objets à l'occasion de chaque séjour. Ainsi, lors du premier voyage à Dresde en 1840, il se concentra sur l'architecture de la

capitale saxonne dans l'objectif pratique d'étudier les lieux où s'étaient déroulés les épisodes historiques de la cour du prince-électeur de Saxe, en vue d'illustrer la *Geschichte Friedrichs des Grossen* de Franz Kugler (Leipzig, 1842 ; fig. 3). Lors de voyages plus tardifs, Menzel s'attacha à retranscrire le délabrement des architectures baroques, puis la sculpture ornementale, avant de se passionner pour les riches collections historiques de la Rüstkammer (cabinet des armures), pour les costumes de l'époque d'Auguste-le-Fort et pour les joyaux du Kunstgewerbemuseum (musée des arts décoratifs). Le catalogue rassemble également plusieurs courts essais qui abordent le sujet selon des axes variés. Que ce thème puisse aussi revêtir une dimension politique apparaît clairement dans l'introduction de Werner Schmidt, « Preussische Sicht und künstlerischer Geist. Menzel und Dresden » (*Menzel in Dresden*, p. 15-27). Directeur du Kupferstichkabinett de Dresde depuis 1958, Schmidt fut le principal chercheur à s'intéresser à Menzel durant la période de la RDA. Il a tiré profit de l'exposition de 2005 pour régler ses comptes avec la Prusse (ainsi qu'avec Berlin, ancien siège du pouvoir socialiste), qu'il taxe de « despotique, expansionniste, agressive, démagogique, cynique et misogyne », et à laquelle il oppose une perspective dresdoise orientée vers l'épanouissement des arts et des sciences. D'après Schmidt, les remarques critiques du Berlinois Menzel à l'encontre de Dresde sont attribuables à ses préjugés prussiens, qu'il aurait cependant réussi à surmonter lors de l'exécution de ses œuvres, traduisant l'essence de la Saxe par des formes d'une grâce dansante, d'un charme débordant et d'une vibrante joie de vivre. À l'encontre de cette approche réductrice

et chauvine, il faut objecter que Menzel n'était ni prussien de naissance, ni saxon dans l'âme, mais silésien, comme beaucoup de Berlinois. Un examen des rôles respectifs du baroque et du rococo dans l'art de Menzel, considérés indépendamment des conflits saxon-prussiens, attend donc toujours une réactualisation globale. Il faudrait en outre prendre en compte non seulement la fascination de Menzel pour le baroque architectural de Saxe, de Silésie et d'Allemagne du Sud, mais également celle qu'il voue à la peinture de Peter Paul Rubens, ou encore d'Antoine Watteau ou d'Antoine Pesne.

Le catalogue propose pour la première fois un dossier complet des études préparatoires et des esquisses de la dernière grande toile de Menzel, *Die Piazza d'Erbe in Verona* (1884, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen), en possession des musées de Dresde depuis 1905. Le procédé de Menzel, qui combinait des fragments de réalité croqués sur le vif et fixés sous la forme d'esquisses (fig. 4), puis assemblés au sein d'une composition finale, lui attira au début du XX<sup>e</sup> siècle, justement à propos de ce tableau, la réprobation de personnalités comme Hugo von Tschudi et Julius Meier-Grafe. On lui reprochait de s'adonner à un art de l'assemblage, au risque de se perdre dans une frénésie de détails et une recherche de la virtuosité au détriment de l'harmonie du coloris et de l'unité de la composition. Le verdict concerne tout l'œuvre tardif du peintre, auquel on a reproché les impressions colorées et libres des esquisses à l'huile des années 1840 dites « impressionnistes ».

C'est seulement ces dernières années que ce jugement a été corrigé. Les prémices de cette révision ont été inaugurées par Werner Busch dans sa monographie *Adolph Menzel. Leben und Werk*<sup>6</sup>, courte mais de grand intérêt,



3. Adolph Menzel, *Kronentor des Zwingers in Dresden*, dessin, Berlin, Kupferstichkabinett.

4. Adolph Menzel, croquis d'après des études pour la *Piazza d'Erbe in Verona*, crayon, 1884, Nuremberg, Museen der Stadt, Grafische Sammlung.



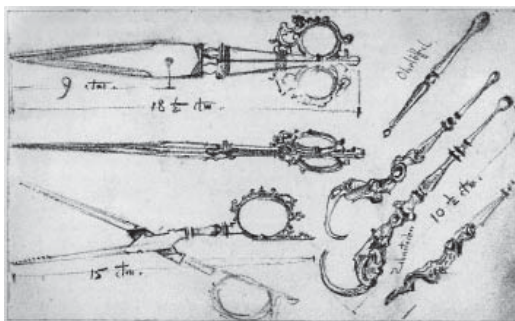
dans laquelle il interprète les incohérences spatiales et le caractère recomposé de la *Piazza d'Erbe* comme une adaptation esthétique de la foule perçue comme une vérité grotesque. Le catalogue de 2005 se rattache directement à cette analyse. Dans « Die Piazza d'Erbe in Verona. Ein Blick in Adolph Menzels Atelier » (*Menzel in Dresden*, 2005, p. 115-131), Petra Kuhlmann-Hodick oppose au discrédit latent de l'œuvre tardif une analyse précise du processus d'élaboration de la *Piazza d'Erbe*, montrant notamment l'utilisation d'études particulières de modèles et leur transformation, au cours de l'exécution de l'œuvre, en types généraux. Elle révèle ainsi que Menzel ne succomba en rien à une obsession du détail réaliste, mais calcula l'effet du tableau en fonction des caractéristiques propres au sujet représenté.

### Les carnets de croquis

Les carnets de croquis de Menzel sont au centre de l'ouvrage de Jörg Probst, qui a le mérite de faire de ce matériau, pour la première fois, l'objet d'une investigation scientifique globale. Soixante-dix-sept de ces carnets, issus des années 1835 à 1903, nous sont parvenus. Menzel lui-même les conservait à part, respectant leur unité en tant que genre particulier. Probst ne recense pas la totalité des 4 000 feuillets tel un « comptable », mais propose plutôt un choix de motifs caractéristiques et d'« exemples-types » qui traversent toutes les périodes de la production du peintre. Si l'on en croit le sous-titre de son livre, *Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert*, il aimerait leur attribuer le rapport changeant du voir et du savoir au XIX<sup>e</sup> siècle, et les analyse au moins comme « représentatifs du changement de la perception » (PROBST, p. 8). L'auteur cherche ainsi à rompre avec la lecture

habituelle de ces carnets comme des journaux intimes, voyant plutôt dans les techniques qui y sont appliquées des « instruments et formes de savoir » relevant d'une « optique scientifique » (p. 183 ; fig. 5). L'auteur considère les dessins de Menzel comme du « dessin technique », les rapprochant ainsi de la « recherche d'indices comme technique culturelle d'un nouveau genre au XIX<sup>e</sup> siècle », et affirme, en raison de l'intérêt perceptible du peintre pour les détails, que « par son ambition analytique Menzel annonce Warburg » (p. 27). La comparaison des esquisses de Menzel avec les photographies de la police d'un Adolphe Bertillon est un exemple clair de l'application des thèmes du discours historiographique actuel au cas de Menzel, même si de tels rapprochements ne sont pas toujours plausibles et ne supportent pas forcément une analyse critique. Il ne peut en effet être question chez Menzel de standardisation comparable à celle pratiquée par Bertillon dans ses photographies du visage humain. Les points de vue en biais chez Menzel, et les cadrages excentriques des figures humaines et des physionomies mettent en valeur des aspects psychologiques et sont chargés de sens, autant d'éléments laissés à l'écart dans l'analyse de Probst. De même, utilisation systématique par l'auteur d'expressions clés telles que « les images comme formes de savoir », « le voir comme savoir en transformation », « la perception devenant recherche » – comme s'il s'agissait d'invoquer des mantras – reste en deçà du niveau d'expression propre à l'auteur. En fin de compte l'étude ne donne pas de réponse claire à la question de savoir dans quelle mesure la science et l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, dans leurs contacts éventuels, ont servi les mêmes buts et les mêmes intérêts. La vision des choses de Menzel est renvoyée tour à tour au positivisme scientifique d'un Hermann von Helmholtz et à la vision pessimiste du monde d'un Arthur Schopenhauer. Bien que les deux hypothèses soient défendables, l'auteur ne dépasse pas ici le stade des vagues allusions. Toutefois, avec son recours analytique aux phénomènes de perception enfouis dans les carnets de croquis, l'étude de Probst est propice à redynamiser et enrichir la discussion stagnante sur le réalisme chez Menzel.

5. Adolph Menzel, *Instruments médicaux provenant de la table de chasse et de travail de Johann Georg I de Saxe*, dessin, Berlin, Kupferstichkabinett.



## 2008 versus 1997

Si l'ouvrage de Probst illustre les écueils des nouvelles approches, mais aussi leur intérêt potentiel, le catalogue de l'exposition *Adolph Menzel – radikal real* (Munich, Hypo-Kulturstiftung, 2008) montre au contraire à quel point il est difficile de renouveler l'analyse en partant de l'exposition de 1997. Cette manifestation fut motivée par le souhait de montrer, pour la première fois à Munich, où Menzel se rendit à quatorze reprises, son œuvre de manière plus exhaustive. Là encore, on a pris soin de placer les carnets de croquis au cœur de la manifestation. La totalité des soixante-dix carnets de croquis conservés au Kupferstichkabinett de Berlin (qui ne dépassent pas la plupart du temps 10 x 7 cm) a été restaurée et numérisée à cette occasion, et une partie d'entre eux a été présentée au public. L'objectif de l'exposition était justement « de regarder par dessus l'épaule de l'artiste, de rendre parlants le devenir et l'accroissement de ses carnets de croquis, de ses feuillets et de ses tableaux » (*Adolph Menzel...*, 2008, p. 6). C'est pourquoi ses compositions historiques et son œuvre gravé n'ont pas été retenus, contrairement à d'autres parties de sa production, dont des aquarelles et des toiles.

L'invention d'idées et de formes devait être au cœur de l'exposition de 2008, afin d'apporter une réflexion renouvelée sur la question fondamentale de l'appropriation par Menzel de la réalité et de sa capacité à l'organiser d'après ses notes. Cependant, la réponse du catalogue – dans lequel le réalisme de Menzel est présenté comme l'expression d'une authenticité véridique ne pouvant se réduire ni à une critique sociale ni à une description naturaliste –, paraît redondante face à la recherche déjà menée dans ce champ. La contribution de Claude Keisch fait néanmoins figure d'exception : dans « Tage und Werke – Zeitpunkte und Zeiträume bei Menzel » (p. 24-34), l'auteur analyse la signification des indications temporelles précises – soit le mois, le jour ou l'heure – qui apparaissent parfois dans les œuvres de Menzel. La considération de ces éléments, généralement jugés secondaires, pousse Keisch à souligner l'ambiance particulière d'un moment donné, ce qui ouvre la voie à de nouvelles interprétations des tableaux. Grâce

à l'observation de cette temporalité, qui se réfléchit de manière immanente dans l'œuvre de Menzel, l'analyse de Keisch – dont l'intelligence sensible se rapproche de celle de Menzel – éclaire des aspects de la perception comme la prise de conscience d'un lointain infranchissable ou la conception picturale d'une durée distendue perceptible dans l'œuvre tardif.

## Les lettres de Menzel

La récente édition des lettres d'Adolphe Menzel prouve la manière particulière dont fut concrétisée l'impulsion de 1997. Les deux éditeurs, Claude Keisch et Ursula Riemann-Reyher, s'étaient déjà occupés, il y a douze ans, du catalogue de cette exposition. Dans la publication de 2009 se matérialise, de manière toujours admirable, leur connaissance intime de la vie et de la production de Menzel. Environ 1 900 lettres de la main de Menzel et à peu près 250 missives qui lui furent adressées sont transcrites dans trois volumes et commentées en notes pour les passages les plus délicats. L'édition est complétée par un quatrième volume consacré au catalogue exhaustif des lettres, de même qu'aux illustrations et à plusieurs annexes. La totalité des lettres de Menzel connues à ce jour est ainsi présentée, parmi lesquelles des ensembles modestes de correspondances publiées de façon ponctuelle surtout dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Étant donné la fréquence des lettres de Menzel sur le marché de l'art et des autographes, les éditeurs tablent également dans le futur sur la découverte de nouveaux fonds qui pourraient nourrir la publication d'un volume supplémentaire. L'édition actuelle, organisée chronologiquement, rassemble les genres épistolaires les plus variés, tels que les lettres d'amis ou de la famille, la correspondance professionnelle ou mondaine, ou encore des messages lapidaires (cartes postales, cartes de visite et télégrammes). Des impressions et des remarques critiques sur l'art et les artistes côtoient ses rapports de voyage, des informations sur la progression de ses propres travaux ou, plus généralement, sur des événements de la vie artistique à Berlin et ailleurs. À travers ces lettres, bien que souvent de manière indirecte, la biographie intellectuelle de Menzel prend sens. On ne peut, bien sûr, les comparer à la valeur des lettres d'un Van Gogh ;

6. Lettre à Gustav Richter, 17 novembre et 3 décembre 1872, dans MENZEL, 2009, II, 1856-1880, n° 828, p. 1872.



Menzel n'était pas du genre à s'exprimer et à exposer ses sentiments et ses pensées les plus intimes, pas dans ses lettres du moins. Tout ce qui n'est pas de l'ordre du simple et sobre message est chez lui exprimé par des

pointes d'humour, des plaisanteries ambiguës, des calembours, des arabesques ou des fioritures, des exclamations, ou des phrases toutes faites, sans compter une propension à utiliser abondamment les signes de ponctuation. La qualité visuelle de ces écrits provient certes des esquisses jetées rapidement sur le papier, que l'artiste insérait de temps à autre entre les lignes, mais avant tout de son graphisme, pensé autant comme une image en soi que comme un ornement (fig. 6). Même après cette édition, les récits de ses contemporains et de ses compagnons de route tels que Paul Meyerheim et Ottomar Beta constituent, en l'absence de nouveaux témoignages personnels, un complément notoire pour la compréhension de l'artiste. L'édition des lettres propose une telle abondance d'informations nouvelles qu'elle devrait fertiliser la recherche sur Menzel pendant encore de nombreuses années. Elle donne à voir comment l'horizon de ce génie du XIX<sup>e</sup> siècle se manifeste, encore une fois de façon incomparable, dans sa diversité la plus éclatante, de même qu'elle montre les frontières entre lesquelles il a su avancer à grands pas.

Autant la recherche sur Menzel s'est étoffée ces dernières années, attirant notamment une nouvelle génération de chercheurs, autant de nombreux aspects de son œuvre restent encore dans l'ombre. Citons à titre d'exemple sa relation à l'art français, dont l'étude s'est limitée jusqu'à présent, comme pour nombre d'autres sujets, à des recherches ponctuelles limitées à certaines œuvres. L'analyse globale des impressions de Menzel lors de ses trois voyages à Paris, sa confrontation à la grande ville, sa réponse à des contemporains comme Manet, Degas, Delaroche,

Gérôme, Monet et Meissonier, et sa réception de l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle, pourrait, entre autres, constituer la base d'une belle exposition.

1. Menzel, « la névrose du vrai », Claude Keisch, Ursula Riemann-Reyher éd., (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay/Washington, National Gallery of Art/Berlin, Nationalgalerie im Altes Museum, 1996-1997), Paris, 1996 ; éd. all. : *Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Claude Keisch, Ursula Riemann-Reyher éd., Cologne, 1996.

2. Edmond Duranty, « Adolphe Menzel (1<sup>er</sup> article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 21/1, 1880, p. 201-217 et 22/7, 1880, p. 105-124.

3. Thomas W. Gaehtgens, Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster éd., *Adolph Menzel. Im Labyrinth der Wahrnehmung*, (colloque, Berlin, 1997), (*Jahrbuch der Berliner Museen*, 41), Berlin, 1999 (2002).

4. Michael Fried, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven, 2002.

5. Voir Françoise Forster-Hahn, « Adolph Menzel's 'Da-guerreotypical' Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History », dans *Art Bulletin*, 59/3, 1977, p. 242-261 ; *idem*, « Authenticity into Ambivalence: The Evolution of Menzel's Drawings », dans *Master Drawings*, 16/3, 1978, p. 255-283 ; *idem*, « Public Concerns – Private Longings: Adolph Menzel's Studio Wall », dans *Art History*, 25/2, 2002, p. 206-239.

6. Werner Busch, *Adolph Menzel. Leben und Werk*, Munich, 2004.

**Gregor Wedekind**, Mainz, Johannes Gutenberg-Universität  
gregor.wedekind@uni-mainz.de